

Det främmande och det förunderliga

En essä om China Miéville, New Weird och sense of wonder

av Peter Staffansson

Examensarbete i litterär översättning

Handledare: Niclas Hval och Erik Andersson

K2LIT, Akademin Valand, Göteborgs universitet

Det främmande

1

The New Weird. Who does it? What is it? Is it even anything? Is it even New?

M. John Harrison, från diskussionen om New Weird på TTA:s nätforum¹

Den 29 april 2003 startade den brittiske författaren M. John Harrison, upphovsmannen till de inflytelserika *Viriconium*-böckerna, en diskussionstråd på det brittiska fantastikmagasinet The Third Alternatives nätforum. Tråden, som inleddes med ovanstående funderingar, fick en enorm respons. Kritiker, recensenter och flera av den omtvistade genrens mest kända namn kastade sig in i diskussionen för att bena ut vad New Weird egentligen var – om något alls.

Tre år tidigare hade China Miévilles *Perdido Street Station*² kommit ut i Storbritannien. Romanen, som utspelar sig i den skitiga kosmopolitiska jättestaden New Crobuzon, blev en stor succé. Den var inte det första exemplet på det som skulle komma att kallas New Weird, men det var det första verket som blev en kommersiell framgång. Boken fick ett varmt mottagande bland läsare och kritiker, översattes till dussintalet språk och bidrog till att göra den tidigare tämligen obskyra genren bekant för en något större allmänhet.

¹ M. John Harrison [signatur MJH]. *The New Weird* (2003-04-29, 10.39). Hämtat från:

² China Miéville. *Perdido Street Station*. New York: Del Rey, 2001 (2000).

Men Miéville var inte ensam. Under åren 2001–03 utkom flera verk som tycktes besläktade med *Perdido Street Station*, verk som Jeff VanderMeers *City of Saints & Madmen* (2001), Paul Di Filippo's *A Year in the Linear City* (2002) och K. J. Bishops *The Etched City* (2003). Det var tydligt att något höll på att hända inom den fantastiska litteraturen, plötsligt fanns det en rad nya författare som tog avstamp i samma tradition och vars texter uppvisade flera gemensamma drag. Detta något kom att kallas New Weird.

Hur benämningen uppstod är inte helt klart. Den tycks ha använts första gången i Harrisons förord till Miévilles långnovell "The Tain"³, men då signaturen lotar undrade vem som hade myntat uttrycket i tråden om New Weird på TTA:s nätforum skrev Harrison att han hade knyckt det från Miéville – "mest för att jag skulle kunna använda titeln 'China Miéville & the New Weird'".⁴

2

The elves were first up against the wall when the revolution came [...]

Steph Swainston, från diskussionen om New Weird på TTA:s nätforum⁵

Vad är då New Weird? Fick Harrison någonsin något svar på sina funderingar? Steph Swainston, författare till *The Year of Our War*⁶ och en annan av tungviktarna inom genren, gav sig på ett försök till definition. Enligt Swainston var New Weird en reaktion på den slentrianmässiga episka fantasyn som dominerat marknaden så länge. Hon framhöll genrens eklektiska drag, hur den lånar från alla håll men hur traditionella fantasyinfluen-

³ China Miéville. "The Tain". Hornsea: PS Publications, 2002.

⁴ Harrison. *The New Weird* (2003-04-29, 17.24).

⁵ Steph Swainston [signatur Steph]. *The New Weird* (2003-04-29, 19.45).

⁶ Steph Swainston. *The Year of Our War*. London: Gollancz, 2004.

ser som europeisk medeltid och nordisk mytologi generellt får stå tillbaka för ett mer uppdaterat idiom med inslag från urban gatukultur. Hon lyfte fram genreblandningen, inspirationen från filmen, det politiska sekulära draget, intresset för moralfrågor.

Viktigast av allt, menade Swainston, var dock tonvikten på detaljer. Där samtidens Tolkienkloner var trötta och oinspirerade försökte New Weird suga in läsaren i fiktionen genom detaljerna:

The New Weird attempts to place the reader in a world they do not expect, a world that surprises them – the reader stares around and sees a vivid world through the detail. These details – clothing, behaviour, scales and teeth – are what makes New Weird worlds so much like ours, as recognisable and as well-described. It is visual, and every scene is packed with baroque detail.⁷

Detta synes vara en god definition. Swainston räknar upp flera av de drag som brukar anses utmärkande för genren. Invändningar saknades dock inte. En rad signaturer menade att detta snarare var en beskrivning av *Perdido Street Station*; det politiska draget i synnerhet, menade de, var något som definitivt var mer typiskt för Miéville än för genren som helhet.

Ann och Jeff VanderMeer, båda med nära band till genren, hon som redaktör och förläggare, han som författare, identifierar två andra viktiga influenser i antologin *The New Weird*.⁸ De placerar in genren i ett litteraturhistoriskt sammanhang – för att man ska kunna tala om ett New Weird måste det ha funnits ett "Old" Weird. Detta Old Weird

⁷ Swainston. *The New Weird* (2003-04-29, 19.45).

⁸ Ann & Jeff VanderMeer (red.). *The New Weird*. San Fransisco: Tachyon Publications, 2008.

spårar författarna tillbaka till H. P. Lovecraft och Clark Ashton Smith och de amerikanska pulp-magasinens guldålder under 1920- och 30-talen.⁹

Den första influensen de lyfter fram är 1960-talets New Wave-rörelse, en företrädesvis engelsk strömning karakteriserad av en frisk blandning av högt och lågt och ett upplösande av gränserna mellan fantasy och science fiction. Den andra influensen är skräcktraditionen, och då framförallt dess fysiska sida, mer *Hellraiser* än *Hitchcock* så att säga. Det groteska är ständigt närvarande i *New Weird*, men till skillnad från i den rena skräckens värld är det primära syftet inte att skrämmas. Istället introduceras ofta det monstruösa i ett tidigt skede i berättelsen och sedan strävar fiktionen efter att göra det begripligt.

I första kapitlet av *Perdido Street Station* ställs till exempel läsaren inför faktumet att (den mänskliga) huvudpersonen, forskaren Isaac Dan der Grimnebulin, har ett kärleksförhållande med en skarabékvinnor, en kvinna med människokropp och skalbaggs-huvud. Detta är ett drastiskt grepp som säkert kan få en del att lägga ifrån sig boken innan den ens har börjat, men Miéville gör ett enastående jobb med att få relationen att framstå som trovärdig och naturlig.

Ett annat, nästan övertydligt exempel på genrens upptagenhet vid det groteska är de så kallade remades i *Perdido Street Station* och de efterföljande *The Scar*¹⁰ och *Iron Council*¹¹. Remades är omgjorda, ombyggda individer. Straffsystemet i New Crobuzon är uppbyggt på sådant sätt att brottslingar kan dömas till omgestaltning, det vill säga få sina kroppar stympade och transplanterade med nya delar. Ibland på sätt som kan vara till nytta för samhället, ibland på sätt som tycks motiverade av ren och skär grymhet.

⁹ I synnerhet legendariska *Weird Tales*, som även publicerade Robert E. Howard, mannen bakom Conan barbaren.

¹⁰ China Miéville. *The Scar*. London: Pan Macmillan, 2011 (2002).

¹¹ China Miéville. *Iron Council*. New York: Del Rey, 2005 (2004).

Det finns otaliga obehagliga exempel på detta: Mannen som stjälar en tavla föreställande en garuda, ett slags fågelvarelse, och får ett par vingar inympade på ryggen i *Perdido Street Station*¹²; mamman som av en olyckshändelse råkar ta livet av sitt barn och får barnets armar fastsatta i pannan i *Iron Council*¹³; vandrande ångpannor, kentaurvarelser, mänskliga sexleksaker. Det kan tyckas som effektsökeri, men dessa makabra detaljer sätter fingret på något viktigt hos Miéville. Han väjer inte för något i sitt skrivande, han följer sina idéer även när de tangerar eller går över gränsen till det frånstötande.¹⁴ Detta är i enlighet med en central tanke inom New Weird.

Genrens företrädare förenas inte bara i sitt utsuddande av gränserna mellan fantasy, science fiction och skräck, det tycks även finnas en klar önskan att närma sig mainstreamlitteraturen. Inte i meningen att man vill göra avkall på det fantastiska och bli mer "realistiska", utan i sina pretentioner. "We accept too little from our fantastic. We have become much too easily pleased"¹⁵, skriver Miéville i förordet till den amerikanska nyutgåvan av Michael Moorcocks¹⁶ klassiska fantasyöversikt *Wizardry & Wild Romance*, och det tror jag är en beskrivning som de flesta av genrens företrädare skulle skriva under på. Man vägrar att låta sig hägnas in av den traditionella fantastikens ramar och gör samma anspråk på universalitet som litteraturen i övrigt. Det innebär att den fantastiska litteraturen måste kunna ta upp alla slags ämnen, inge alla sorters känslor – även upprördhet, chock och äckel.

¹² Miéville. *Perdido Street Station*, 89–92.

¹³ Miéville. *Iron Council*, 393–395.

¹⁴ Jmf. Kristoffer Leandoer. "China Miéville bygger om människan". *Bonniers Litterära Magasin* nr 6 (2002): 26–31, 28.

¹⁵ China Miéville. Michael Moorcock – Extreme Librarian. I *Wizardry & Wild Romance*, Michael Moorcock, 11–14. Austin: MonkeyBrain, 2004, 14.

¹⁶ Brittisk fantasyförfattare, i Sverige mest känd för böckerna om Elric av Melniboné, utkomna på det gamla rollspelsförlaget Äventyrsspel.

Personally I think "Weird Shit" would be a better label.

Iotar, från diskussionen om New Weird på TTA:s nätforum¹⁷

Tråden om New Weird är evighetslång, men det är fascinerande läsning. Det handlar ju om formerandet och formulerandet av en litterär genre av dess egna företrädare, alla med sina egna åsikter, käpphästar och agendor. Mycket av diskussionen handlar om nyttan med litterära genrer i allmänhet, och New Weird i synnerhet. Det går att urskilja två huvudgrupper: de som menar att beteckningen är relevant och användbar, och själva hävdar rätten att bestämma etiketten på sina verk (verkar framför allt vara författarna); och de som menar att genrer alltid är begränsande och reducerande, i värsta fall rena marknadsföringsgimmickar (verkar framför allt vara kritikerna och förlagsfolket).

Till slut kan inte Miéville hålla sig borta från tråden längre, och efter att ha ursäktat sig för att vara "late to the party" klämmer han till med ett nätt litet tolvsidigt inlägg¹⁸. Han argumenterar för att New Weird är en användbar term, och ställer helt upp på tanken om att genren bäst förstås som ett pågående samtal. Han säger sig inte ens vara främmande för tanken på ett manifest, även om han är noga med att påpeka att litterära manifest snarare bör ses som ett slags polemiska inlägg i en debatt än en samling regler som måste följas till punkt och pricka. Utan att säga sig vilja förorda det påpekar han att ett sådant manifest kunde vara både roligt och intressant och fungera som ett verktyg för att föra samtalet vidare.

¹⁷ Signaturen Iotar. *The New Weird* (2003-04-29, 13.53).

¹⁸ China Miéville [signatur China]. *The New Weird. Function follows Form* (2003-05-19, 01.13).

[...] den nya generation författare som med sin blandning av fantasy och sf spränger genregränserna.

från baksidestexten av Steph Swainstons *Krigets år*¹⁹

New Weird är en nästan uteslutande engelsk/amerikansk genre. Har genren rönt något intresse i Sverige? Min bild är att genrens stora namn, Miéville, Steph Swainston, Jeff VanderMeer, har haft sina tillskyndare i Sverige – Kristoffer Leandoer skrev en fin introduktion om Miéville i BLM:s stora fantasynummer 2002:6²⁰ – men att intresset bland svenska förlag har varit svalt. Från förlagshåll heter det ofta att dessa författare har en alltför smal målgrupp i Sverige, att de redan frälsta läser på engelska och att det skulle vara svårt att fånga den breda läsekretsen. Jag är nu ingen förläggare och säkert ligger det något i detta, men gäller inte detta de flesta engelskspråkiga böcker? Det enda man med säkerhet kan säga är att så länge ett verk inte översätts kommer det aldrig att nå en bredare publik.

Men ingen regel utan undantag. 2006 gav Natur & Kultur ut Steph Swainstons uppmärksammade debutroman *The Year of Our War*²¹; i översättning av Lena Karlin. Romanen, som fick den svenska titeln *Krigets år*, utspelar sig i Fyrländerna, en sammanlutning av mer eller mindre mänskliga riken som håller på att översvämmas av horder av jättelika dimensionshoppande insekter. Boken är första delen i en trilogi, men fortsättning saknas. De två följande delarna *No Present Like Time* (2005) och *The Modern World* (2007) kom aldrig ut på svenska. Man anar att titeln inte gick så bra som förlaget

¹⁹ Steph Swainston. *Krigets år*. Stockholm: Natur och Kultur, 2006.

²⁰ Leandoer. "China Miéville bygger om människan".

²¹ Swainston. *The Year of Our War*.

hoppades, och att detta fick andra förlag att dra öronen åt sig. Man får en känsla av grusade förhoppningar när man läser baksidestexten: "Steph Swainstons räknas till 'The New Weird', den nya generationen författare som med sin blandning av fantasy och sf spränger genregränserna. *Krigets år* är första delen i hennes trilogi om Fyrländerna."²²

5

New Weird is dead. Long live the next New Weird.

Jeff VanderMeer i förordet till antologin *The New Weird*²³

Vad har då hänt med genren sedan den stora diskussionen på TTA:s nätforum? Har revolutionen dragit vidare, frågar sig Jeff VanderMeer i förordet till *The New Weird*. Ja, den har nog det. Efter den korta men intensiva blomstringsperioden under 2000-talets första hälft har utgivningen krympt till en rännil och slutligen upphört helt.

Flera av New Weird-genrens största namn tar idag avstånd från genren, medan andra publicerar sig mycket sparsamt. I Miévilles fall kan man se en tydlig rörelse bort från New Weird-idomet redan i novellsamlingen *Looking for Jake*²⁴, medan nyare verk som sf-deckaren *The City & The City*²⁵, rymdoperan *Embassytown*²⁶ och tågäventyret *Railsea*²⁷ huvudsakligen hör hemma inom andra traditioner.

Är New Weird död? Det beror på vad man menar. I bemärkelsen att det inte längre produceras några nya verk går det naturligtvis att hävda att genren är död. Men i så fall

²² Swainston. *Krigets år*.

²³ VanderMeer. *The New Weird*, xviii

²⁴ China Miéville. *Looking for Jake*. New York: Del Rey, 2005.

²⁵ China Miéville. *The City & The City*. New York: Del Rey, 2009.

²⁶ China Miéville. *Embassytown*. London: Macmillan, 2011.

²⁷ China Miéville. *Railsea*. New York: Del Rey, 2012.

är ju nästan alla litterära genrer döda – är modernismen död? är romantiken? – så länge böckerna läses lever väl genren vidare? Dessutom råder det som så ofta en viss eftersläpning. Även om man så att säga har lagt ner verksamheten i produktionsledet används termen fortfarande av läsare, kritiker och litteraturvetare i andra änden av spektret.

Fast det är något som skaver här. Gick New Weird från succé och genombrott till att vara i princip utdöd på bara fem år? Det verkar faktiskt så. Visst fanns det pionjärer, men i allmänhet rönnte dessa begränsat intresse hos förlagen och fick söka publicering i antologier och specialtidsskrifter, och visst lever genren kvar som en referenspunkt och inspirationskälla, men som aktiv litterär genre verkar New Weird bara ha funnits mellan 2000 och 2005. Detta ska inte förstås som att alla verk tillkom under den här perioden; om man får tro VanderMeer skrevs i stort sett samtliga under 1990-talet men ”behövde antingen tid att mogna eller hade refuserats tidigare.”²⁸

Att det var *Perdido Street Stations* publika framgång som var den tändande gnistan står utom allt tvivel. Jag tror det är omöjligt att överskatta Miévilles betydelse för hypen kring New Weird under det tidiga 2000-talet. Hans framgång banade väg för andra, den väckte ett intresse för genren hos de större förlagen och gjorde att många författare fick chansen att nå ut till en större läsekrets.

Detta något om varför genren exploderade, men varför dog den ut? Jag misstänker att det åtminstone delvis har att göra med mottagandet bland läsarna. Även om New Weird-författarna var flitigt förekommande på kultursidor och prislistor under det tidiga 2000-talet, sålde de allra flesta böckerna i betydligt mindre upplagor än traditionell fantasy.²⁹ Det är uppenbart att det som gick hem hos kritikerna inte alltid gick hem hos läsarna.

²⁸ VanderMeer. *The New Weird*, xii

²⁹ Ibid, xv

Att New Weird satte fingret på något viktigt står dock klart. Det universella anspråket, kritiken av det tama och idélösa, strävan efter en ny vitalitet. Även om genren hade svårt att nå ut till den breda läsekretsen, har den lämnat ett bestående avtryck på den fantastiska litteraturen och kommer utan tvivel att påverka författare en lång tid framöver.

Det kan hända att kritiken av den oinspirerade fantasyn inte är lika aktuell idag – i varje fall upplever jag dagens fantastiska litteratur som mer varierad och mångskiftande än på länge – men frågan om huruvida science fiction och fantasy är att betrakta som ”seriös” litteratur är ständigt aktuell. I denna eviga dragkamp är det avgörande att dessa genrer har företrädare som inte väjer för det svåra, det komplicerade, det kontroversiella. Författare som tar sitt ämne och sina läsare på allvar. Därigenom, och bara därigenom, kan denna fråga besvaras med ett tveklöst ”ja”. Och i detta perspektiv kan vi nog vara rätt så säkra på att få se New Weird igen, om än i ny och annorlunda skepnad.

New Weird is dead. Long live the next New Weird.

Det förunderliga

1

The cycle cannot be broken. [...] The pattern has repeated itself more times than you can fathom. Organic civilizations rise, evolve, advance. And at the apex of their glory, they are extinguished.

Sovereign i Biowares rymdopera *Mass Effect*³⁰

En sak jag alltid älskat med fantasy och science fiction är de där svindlande ögonblicken då man som läsare tappar andan inför den värld som vecklar ut sig inför ens ögon. Den hisnande känslan av ett nytt universum som öppnar sig, och hur det universumet är så mycket större än man trodde var möjligt. Dessa ögonblick infinner sig inte alltid vid läsningen, utan endast glimtvis, då och då.

Inom sf-genren talar man om "sense of wonder". Det finns olika definitioner, men enkelt uttryckt syftar begreppet på den känsla av förundran som läsaren/betraktaren kan uppleva vid läsningen/betraktandet av ett konstnärligt verk. Påträffandet av monoliten på månen i *2001 – En rymdodyssé* (1970), förbiglidande enorma stjärnkryssare i *Stjärnornas krig*-filmerna och Charlton Hestons upptäckt av den raserade frihetsgudinnan i *Apornas planet*, är exempel på scener som kan ge en sådan effekt hos läsaren/betraktaren.

Begreppet har inte varit helt okontroversiellt. Periodvis har det fått kritik för att bara beteckna stora imponerande saker som gör stora imponerande saker.³¹ Men stort

³⁰ *Mass Effect*. Xbox 360/Playstation 3/PC. Manus: Drew Karpysyn. Edmonton: Bioware, 2007. Citatet är hämtat från en dialog mellan spelets huvudperson Commander Shepard och "reapern" Sovereign. I denna berättar Sovereign att reapers, ett slags maskinras av gigantiska rymdskepp, utplånar allt organiskt liv som nått en viss teknologisk nivå och att denna utplåning har skett otaliga gånger förut.

är inte nödvändigtvis förunderligt, det krävs något mer. Det svindlande ögonblicket svindlar genom sina existentiella implikationer. Det handlar om perspektiv som kastas om, en omdefiniering av den egna positionen och vad det innebär att vara människa.

2

The exotic lost land adventure [...] suffers badly from actual exploration.

Michael Moorcock, recension i *The Guardian*³²

Detta om science fiction. Jag vill hävda att samma fenomen finns inom fantasyn men att det här tar sig en delvis annan form. Här ställs inga krav på existentiella uppvaknanden eller radikala perspektivomkastningar, istället är det själva horisontvidgningen – den svindlande känslan av en ny värld som öppnar sig – som utgör det magiska momentet. Det är när författaren på just det rätta sättet gläntar på förhänget till nya platser eller företeelser i det uppbyggda universumet som tanken svindlar och läsaren tappar fotfästet.

Den brittiske fantasynestorn Michael Moorcock framhåller i sin studie av den episka fantasyn *Wizardry & Wild Romance* vikten av det "exotiska landskapet".³³ Han hävdar att gestaltningen av den uppbyggda världen, det rent fysiska världsbygget, spelar en central roll inom all fantasy, lika viktig eller viktigare än karaktärsteckning och språk, och att varje sådant verk måste bedömas efter kraften i denna gestaltning och

³¹ Lustigt nog finns det inom sf-kritiken även ett ord för dessa misslyckade varianter: BDO:s, "Big Dumb Objects".

³² Michael Moorcock. "Romantic Disciplines". I *Wizardry & Wild Romance*, Michael Moorcock, 175–177. Austin: MonkeyBrain, 2005.

³³ Michael Moorcock. *Wizardry & Wild Romance*. Austin: MonkeyBrain, 2004 (1987).

efter hur väl det fiktiva universumet förmår framkalla de av författaren eftersträlvade känslorna hos publiken.

Moorcock identifierar två strategier som författare använder sig av för att väcka en känsla av förundran hos läsaren. Den ena är att lämna saker outtalade eller utan förklaring. Den andra är att beskriva saker liksom i förbigående, "[to] add mystery by providing an off-hand description which merely raises more questions."³⁴ Att alltför noggrant beskriva saker och företeelser kan ge rakt motsatt effekt, det riskerar ta död på den värld man har skapat.

Miéville använder sig av båda dessa strategier. I *The City & The City*, den östeuropeiska detektivhistorien som är hans till dags dato mest realistiska roman, introduceras läsaren gradvis för det faktum att den till synes realistiska mordhistorien utspelar sig i två olika städer – som ligger på samma plats. Inledningskapitlet avslutas med följande stycke då huvudpersonen, inspektör Borlú, får syn på en gammal kvinna längre bort på gatan:

As I turned, I saw past the edges of the estate to the end of GunterStrász, between the dirty brick buildings. Trash moved in the wind. It might be anywhere. An elderly woman was walking slowly away from me in a shambling sway. She turned her head and looked at me. I was struck by her motion, and I met her eyes. I wondered if she wanted to tell me something. In my glance I took in her clothes, her way of walking, of holding herself, and looking.

With a hard start, I realized that she was not on GunterStrász at all, and that I should not have seen her.³⁵

³⁴ Moorcock. *Wizardry & Wild Romance*, 68.

³⁵ Miéville. *The City & The City*, 12.

Medan det i rymdoperan *Embassytown*, Miévilles första renodlade sf-berättelse, kan låta så här:

"With me, he would stand at the edge of the aeolian breath, on balconies and viewbridges in Embassytown, watching the herds of power plants and factories graze."³⁶

I bägge fallen rör det sig om saker som introduceras okommenterade men som får sin förklaring längre fram. Den gamla kvinnan i *The City & The City* bor inte i samma stad som inspektör Borlú, utan i tvillingstaden Ul Qoma. De två städerna är parallella men åtskilda. Där de överlappar har invånarna lärt sig att inte låtsas om den andra staden eller dess invånare genom ett komplicerat system av icke-seende och bortträngning ("unseeing"). Medan hjordarna med betande fabriker i *Embassytown* är ett slags jättelika levande produktionsanläggningar som de teknologiskt högtstående The Host odlar fram på planeten där Embassytown ligger.

Detta att saker introduceras utan förklaring förekommer förstås inom all litteratur, men det speciella med den fantastiska litteraturen är att läsaren är tvungen att ta författaren på orden. Står det att huvudpersonen ser en person på gatan som inte är där i ett realistiskt verk börjar läsaren genast tolka och försöka lista ut vad författaren "menar" med den uppenbart oriktiga utsagan. Står det att fabrikerna betar i ett realistiskt verk tänker läsaren kanske att det rör sig om något slags avancerad metaforik, kanske är det kor författaren avser. För läsaren av fantastisk litteratur finns ingen sådan räddning. För läsaren av fantastisk litteratur är en person som inte är där en person som inte är där, och hjordar med betande fabriker är hjordar med betande fabriker.

³⁶ Miéville. *Embassytown*, 78.

I remember the phrase "limb-farms" with terrifying clarity [...]

Tom Jones, bloggare på fantastikbloggen *Outtherebooks*³⁷

Det är dock den i förbifarten avlossade pilen som är Miévilles verkliga specialitet. Han har för vana att beskriva saker och företeelser på ett nästan retfullt kortfattat sätt, ofta i bara några få meningar. Som regel handlar det om bakgrundsinformation om världen som berättelsen utspelar sig i, en liten smula om landet x, ett litet korn om företeelsen y. Det är väldigt effektivt. Precis som Moorcock påpekar får den knapphanta informationen bara saken eller företeelsen att te sig än mer lockande. Beakta denna beskrivning av staden High Cromlech i *The Scar*:

He told her the smells of the city, flint-dust and rot and ozone, myrrh and embalming spices. He told her about the pervading quiet, and the duels, and the high-caste men with lips sewn shut. He described the descent of the Bonestrasse, great houses looming to either side on ornate catafalques, the Shatterjacks visible at the thoroughfare's end, spilling out for miles.³⁸

Detta rör sig alltså om en plats som inte förekommer i romanen i övrigt, det enda man som läsare vet är att det är en av de i berättelsen förekommande (blodsugande) figurernas födelsestad som denne av okänd anledning lämnat. Det är väldigt suggestivt. Man får en bild av något slags av vampyrer befolkat Wien, med luften tung av balsame-

³⁷ Tom Jones. *Outtherebooks*. China Miéville's *The Scar* Chapter-by-Chapter: Ch. 9, Ch. 10. 2011-10-07. <http://outtherebooks.wordpress.com/2011/10/07/china-mievilles-the-scar-chapter-by-chapter-ch-9-ch-10/>

³⁸ Miéville. *The Scar*, 172.

ringskryddor och med stänk av bdsm. Stilistiskt är det nästan som en liten dikt med anafor och klimax.

Ofta är det med just sådana här små pregnanta stycken som Miéville som lyckas åstadkomma en effekt som jag menar ligger nära sense of wonder. Det är stycken som rymmer en väldig laddning, såväl lexikalt som innehållsmässigt. Syntesen av språk och innehåll är avgörande. Det räcker inte med det ena eller det andra. De mest utsökta beskrivningar räcker inte för att läsaren ska tappa fotfästet, om bilderna saknar laddning. Stoffet, de skildrade sakerna eller företeelserna, måste fängsla med sin suggestionskraft. Omvänt faller de mest monumentala händelser platt till marken om författaren inte förmår gjuta liv i dem genom språket. "[...] milslånga rymdskepp och kolliderande vintergator", framkallar som Lars Jakobson påpekar i sin essä "Ombord på de stora skeppen", "ingen andlös känsla av under i sig själva, bilderna måste laddas och besjålas av sina skapare".³⁹

Det här rör den personliga upplevelsen av texten och vilka reaktioner läsningen väcker, så det handlar givetvis mycket om tycke och smak. Jag skulle emellertid vilja återge en liten episod från arbetet med den här essän. Ett av mina starkaste minnen från *The Scar* var det lilla ordet "limb-farms" som etsat sig fast i minnet på mig. Det förekommer bara en gång, då en av personerna i boken berättar om hur han har levt bland de kusliga grindy-low – "aquatic daemons or monsters or degenerate crossbred men and women, depending on which story one belived"⁴⁰ – i undervattensriket The Gengris. Den ruggiga beskrivningen av The Gengris och det lilla ordet limb-farms är en av de saker jag minns allra starkast från boken. Jag tänkte att det var ett bra exempel på hur Miéville lyckas skapa en sense of wonder-liknande effekt med ett i förbifarten nämnt

³⁹ Lars Jakobson. "Ombord på de stora skeppen". I *Stjärnfall. Om SF*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2003, 15.

⁴⁰ Miéville. *The Scar*, 169.

ord som inte ges någon förklaring utan lämnas åt läsarens fantasi. Då jag skulle leta upp var i boken det stod stötte jag på denna passage på den australiensiska fantastikbloggen *Outtherebooks*:

The Gengris is an awe-inspiring place, even though we only get slivers of descriptions. I remember the phrase "limb-farms" with terrifying clarity, but it doesn't pop up in this chapter, so that must come later.⁴¹

Detta att någon annan redan tänkt vad man själv tänkt är som regel en nedslående upplevelse, men den här gången var det faktiskt en lättnad. Det är väl inget bevis direkt – hur bevisar man en upplevelse? – men det verkar som jag åtminstone inte är helt ute och cyklar. Det tycks finnas något hos Miéville som appellerar på ett liknande sätt till olika läsare, något som ofta verkar ha en dragning mot det kusliga eller otäcka.

Kanske detta ligger närmare romantikens föreställning om "det sublima". Till skillnad från sf-genrens sense of wonder ansågs det sublima även rymma ett mått av fasa. Denna tanke, att upplevelsen av ett konstnärligt verk till viss del stammar från hur skrämmande det är, förefaller inte orimlig här.⁴² Att det lilla ordet limb-farms kan framkalla en sådan stark effekt hos läsaren tror jag har att göra med dess kusliga konnotationer, de ruskiga bilderna som ordet frammanar.

⁴¹ Jones. *Outtherebooks*, 2011-10-07.

⁴² För en utförligare genomgång av det sublima och dess relation till sf-genrens sense of wonder-begrepp se Ola Larsmos essä "NU: Rigel i Orion, brinnande med blåvitt sken" i essäsamlingen *Stjärnfall*.

Ändå är det först i det ögonblick då denna [...] underläppsdarrande förundran inför bråddjupen i tid och rum paras med författarens fasta övertygelse om att dessa världar existerar, som undret sker och läsaren tappar fotfästet.

Lars Jakobson i essäsamlingen *Stjärnfall*⁴³

En annan förutsättning som jag tror är helt nödvändig för att åstadkomma sense of wonder är att författaren är fiktionen trogen. Det kan låta självklart, men författare använder sig av mängder av grepp för att rasera fiktionen och göra läsaren uppmärksam på att texten är påhittad – metafiction, anakronismer, ironi.

Mot slutet av sitt långa inledande inlägg i diskussionen om New Weird på TTA:s nätforum försöker Miéville besvara frågan om det finns utrymme för humor inom New Weird.⁴⁴ Han menar att man måste skilja på "humour" och "whimsy". Miéville säger sig inte ha några problem med humor, men hävdar att whimsy, smart "tungan i kinden"-humor, står i ett diametralt motsatsförhållande till "the Weird", eftersom fantastisk litteratur och Weird Fiction i synnerhet handlar om att ge sig hän åt det främmande. Författaren strävar efter att placera läsaren i en "självständig paranoid verklighet"⁴⁵, och whimsy undergräver denna verklighet.

Detta är en av Miévilles käpphästar som han ständigt återkommer till, ironin som fantasins och den visionära känslans fiende. Den förhatliga blinkningen till läsaren över baksidan med vilken författaren visar att han förstås är medveten om att allt bara är på

⁴³ Jakobson. *Stjärnfall*, 15.

⁴⁴ Miéville. *The New Weird. Function follows Form* (2003-05-19, 01.13).

⁴⁵ Ibid.

låtsas. Följdriktigt är det ytterst sällan som Miéville själv använder metafiction och ironi i sina verk. Hans sekundärvärldar är som regel extremt homogena skapelser där den fjärde väggen står urstark.

Ett intressant undantag utgör hans senaste roman *Railsea*. Här arbetar Miéville med ett helt batteri av metafictionella grepp: han vänder sig direkt till läsaren, han kommenterar romanens uppbyggnad, han anspelar på andra verk. Hur fungerar då detta? *Railsea* är ett fantastiskt verk. Raserar författaren fiktionen med dessa tilltag? Ja, i någon mån gör han förstås det: läsaren görs uppmärksam på att det är en skapad text han/hon läser. Men även om fiktionen knakar i fogarna håller den samman. Berättaren kliver ut och kommenterar skeendet utifrån, men han gör detta från en plats som fortfarande ligger inom berättelsens universum. Han vänder sig direkt till läsaren, men denne tycks vara en tänkt läsare innanför den fiktiva världens gränser. Beakta följande lilla stycke, inledningen till femte kapitlet, där läsaren får veta lite mer om världen i vilken boken utspelar sig: "There are two layers to the sky, & four layers to the world. No secrets there. Sham knew that, this book knows that, & you know that, too."⁴⁶

Himlen har två lager, och världen har fyra. Inga konstigheter där. Tja, lite konstigt är det allt. Men berättaren verkar i alla fall ha koll på läget. Och huvudpersonen. Och boken? Och läsaren??? Hur i hela friden skulle läsaren kunna veta detta? En allvetande berättare har man ju hört talas om, men en allvetande bok, och en allvetande läsare! Nja, något allvetande handlar det nog inte om, det bör nog snarare förstås som att duet som berättaren riktar sig till är ett fiktivt du, en fiktiv läsare. En mer bokstavlig – men lika metalitterär – tolkning vore att se stycket som en kommentar till själva läsprocessen: du visste inte för ett ögonblick sedan, men nu vet du.

⁴⁶ Miéville. *Railsea*, 30.

Annorlunda förhåller det sig med anspelningarna på litterära verk och verkliga företeelser. *Railsea* är full av blinkningar till kända och mindre kända böcker, alltifrån subtila referenser som Strugatskij-triskelar och anagram av engelska barnboksfigurer till mer iögonfallande lån som att romanen inleds som en lekfull pastisch på *Moby Dick*. Detta går inte att se som något inomvärldsligt. Jag har emellertid svårt att se hur dessa anspelningar skulle störa fiktionen för läsaren: de obskyra referenserna passerar för det mesta obemärkta förbi medan anspelningarna på mer kända litterära verk är så fantasifullt genomförda att de framstår som skapelser i egen rätt även om man kan skymta en förlaga här och var.

En sak som jag dock reagerade på var referenserna till verkliga företeelser. Tågmansvisan "What shall we do with the drunken brakesman"; utarbetade järnvägar som sägs behöva lite R&R; faxar, tvättmaskiner och tevespel. Det är svårt att föreställa sig hur alla dessa saker skulle kunna ha uppstått i en parallell värld utan kopplingar till vår. Här räddas fiktionen av att det inte står klart om det verkligen är en sekundärvärld som skildras i *Railsea*, det är nog rentav så att man genom förekomsten av dessa saker kan ana att det inte är ett fristående universum det rör sig om, utan en värld med förankring i vår.

Med detta sagt upplever jag ändå att *Railsea* präglas av en större distans än de flesta av Miévilles andra verk. Man blir som läsare inte lika fullständigt nedsänkt i fiktionen; de metalitterära inslagen stjälper inte berättelsen men de stannar upp läsningen (vissa mer än andra), och ger en distansskapande effekt.

Avslutningsvis vore det kanske på sin plats med några ord om Miévilles stil. Som så många andra författare har inte Miéville en stil utan flera. Från det vindlande barocka språket i *Perdido Street Station* och *The Scar* till den mer tuktade stilen i *Iron Council*, från den antiseptiska deckarprosan i *The City & The City* till språkfyrverkerierna i *Railsea*. Den minimalistiskt lagde känner sig säkert frestad att säga att det skett en utveckling mot större enkelhet, men detta vore att göra det allt för lätt för sig. Miéville är erkänt intresserad av genrer, och jag tror snarare man bör se det som att han väljer stil efter bok.

Det finns dock en del tydliga drag som går igen i allt Miévilles skrivande. Han har en närmast patologisk förkärlek för neologismer, nyord. Hans böcker är fullproppade med påhittade ord och termer: substantiv, verb, adjektiv; svärord, talesätt, påhittade vetenskapliga begrepp.

När Miéville nöjer sig med att använda redan befintliga ord har han en svaghet för det icke-traditionella ordvalet. Det gäller substantiv och verb, men framför allt de beskrivande adjektiven. Det förekommer hos Miéville en uppsjö av underliga adjektiv, men det går att urskilja två huvudgrupper: naturvetenskapliga "vespertilian, mustelid, cephalopod"; och arkaiserande "cyclopean, eldricht, chthonic". Det är inte utan att man kommer att tänka på den gamle skräckmästaren Lovecraft, en annan stor vän av obskyra adjektiv.

Vidare och i anslutning till ovanstående har Miéville en enastående fingertopps-känsla när det gäller namn. Han tycks ha en inneboende känsla för vad som slår an en nerv hos läsaren. Ibland tar sig denna förmåga uttryck i långa uppräknings- och

han kommit på så många bra namn att han omöjligt kan stryka några. Det kan vara effektivt, men också något omständligt:

"He'll try to force it, the thysiac, the murderspirit ... feel!"⁴⁷

"Train-ghouls, derailers & thieves. 'Wreckers', Caldera whispered."⁴⁸

"'The Brucolac. He's oupyr. Loango. Katalkana.' With each esoteric word, Carrienne held Bellis's eyes and saw that she was not understood. 'Haemophage, Bellis. Ab-dead. Vampir.'"⁴⁹

Miévilles språk kan vara svårgenomträngligt. Till neologismerna, de oortodoxa ordvalen och störtfloden av nya namn och företeelser kommer en stundtals ganska krånglig syntax. Omständliga meningar med hopar av adverbial varvas med en tätare prosa med inskjutna satser och utelämnade ordled. Det är ingen slöläsning direkt; det kräver att läsaren är på hugget. Samtidigt gör strävan bort från klichén, bort från det stelade uttrycket, det till ett språk fullt av betydelse: friskt, detaljrikt och intensivt levande.

Språket i all ära, det är i rollen som världsbyggare som Miéville firar sina största triumfer. Hans världar präglas av en unik intensitet och vitalitet, och han verkar besitta en fullkomligt outtömlig fantasi när det gäller att komma på nya idéer, den ena märkligare än den andra. Ändå känns det nästan aldrig krystat; han har en otrolig förmåga att få de mest osannolika och bisarra saker att hänga ihop på ett trovärdigt sätt.

*

⁴⁷ Miéville. *Iron Council*, 480.

⁴⁸ Miéville. *Railsea*, 229.

⁴⁹ Miéville. *The Scar*, 144.

I den här essän har jag velat visa på några sidor hos China Miéville: hans förhållande till och betydelse för den omtvistade New Weird-genren, hans fascination för det groteska, sättet på vilket han arbetar med suggestiva kortfattade beskrivningar för att skapa en känsla av förundran hos läsaren. Men Miévilles produktion är rik och mångsidig och rymmer många andra ingångar. Den ständigt närvarande politiken, konflikter och samlevnad mellan olika grupper, djupdykningar i språk och stil. Det finns mycket kvar att berätta.

Om fantasywestern där ett järnvägsbygge blir en symbol för kommunismens idé, om de Borges-inspirerade vampyrerna i ett London-efter-Katastrofen, om de tragiska tvillingambassadörerna och flickan som blir till levande språk. Om skönhetsdyrkande gudaspindlar med en fetisch för saxar och grönskande kaktusfolk med sav i ådrorna.

Om den mångtandade mullvarpen Mocker-Jack.

Litteraturförteckning

Jakobson, Lars; Larsmo, Ola; & Sem-Sandberg, Steve. *Stjärnfall. Om SF*. Stockholm: Albert Bonniers förlag, 2003.

Leandoer, Kristoffer. "China Miéville bygger om människan". *Bonniers Litterära Magasin* nr 6 (2002): 26–31.

Moorcock, Michael. *Wizardry & Wild Romance – A study of epic fantasy*. Austin: MonkeyBrain, 2004 (1987).

Miéville, China. *Perdido Street Station*. New York: Del Rey, 2001 (2000).

Miéville, China. "The Tain". Hornsea: PS Publications, 2002.

Miéville, China. *The Scar*. London: Pan Macmillan, 2011 (2002).

Miéville, China. *Iron Council*. New York: Del Rey, 2005 (2004).

Miéville, China. Michael Moorcock – Extreme Librarian. I *Wizardry & Wild Romance – A study of epic fantasy*, Michael Moorcock, 11–14. Austin: MonkeyBrain, 2004.

Miéville, China. *Looking for Jake* (innehållande bl. a. "The Tain"). New York: Del Rey, 2005.

Miéville, China. *The City & the City*. New York: Del Rey, 2009.

Miéville, China. *Embassytown*. London: Macmillan, 2011.

Miéville, China. *Railsea*. New York: Del Rey, 2012.

Swainston, Steph. *The Year of Our War*. London: Gollancz, 2004.

Swainston, Steph. *Krigets år*. Stockholm: Natur och Kultur, 2006.

VanderMeer, Ann & Jeff (red.). *The New Weird*. San Fransisco: Tachyon Publications, 2008.

Elektroniska källor

Jones, Tom. *Outtherebooks*. <http://outtherebooks.wordpress.com>

Mass Effect. Xbox 360/Playstation 3/PC. Manus: Drew Karpysbyn. Edmonton: Bioware, 2007.

Nätdiskussionen om New Weird på The Third Alternatives nätforum ägde rum mellan 29 april och 23 juli 2003. Den ligger inte kvar på TTA:s webbplats, men finns att läsa i sin helhet på den amerikanska sf-författarinnan Kathryn Cramers hemsida: http://www.kathryncramer.com/kathryn_cramer/2007/07/the-new-weird-a.html